

源琦筆「骸骨と月図」における骸骨・死体の表象

堤 祥子

はじめに

本稿の中心的作品となる源琦筆「骸骨と月図」（福島県金性寺蔵、図1）は、釣灯籠を手に、生きているかのような身ぶりをとる骸骨を描いた作品である。源琦（一七四七―一七九七）は円山応挙（一七三三―一七九五）の高弟であり、写生を得意とした師の作風を忠実に受け継ぎ、花鳥や美人画に秀でるとされる京都の絵師である。そうした源琦に対する一般的な理解に対し、女性と思わしき骸骨一体を主題とし、月下にその全身を大きく描く本作品は、非常に特異な作品だといえる。本作品に関しては、先行研究によって「牡丹灯籠」などの怪談を画題とすること、葛飾北斎筆「骸骨図」と図様が類似することが指摘されているが、成立の背景は依然明らかではない。

本稿ではまず、本作品と北斎筆「骸骨図」の関係と、画題とされる「牡丹灯籠」との対応の詳細を検討した上で、日本・中国・ヨーロッパで描かれたさまざまな骸骨や死体の図像との比較を通じ、本作品の制作の前提にはどのような作品があったのかを探ってゆくこととする。

源琦筆「骸骨と月図」における骸骨・死体の表象 堤 祥子

図1 源琦筆「骸骨と月図」（福島県金性寺蔵）



一 源琦筆「骸骨と月図」

（一）作品の概要と研究史

本作品は絹本着色、縦二三・二センチ×横五〇・一センチの掛幅である。「衡斎沈銓筆意 源琦寫」との款記を持ち、年記はなく、「源琦之印」（白文方印）と「子輻」（白文方印）の二印を捺し、「子輻」印は上下さかさまに押印されている。作品名は時期により異同があり、現在作品に付属している箱には「駒井源琦筆真像之図」との箱書きが

あるが、本稿では金性寺の当代住職により命名された「骸骨と月図」という名称を用いる。

作者・源琦については木村重圭氏の論考に詳しく、現存作品や一次史料に即した画歴や落款・印章、源琦の菩提寺である明泉寺（京都）に残る墓碑・過去帳の分析、寛政八（一七九六）年の源琦の手紙など、源琦にまつわる情報が網羅されている。¹ また杉本欣久氏は、一次史料『禁中御用絵師任用願』（寛政元・一七八九年）より、源琦の父が根付職人だったこと、源琦自身は帯刀を望み儒者の門人となっていたことを明らかにしている。²

所蔵者である金性寺では、先代住職が厚意から幽霊画を収集して始めた開帳供養会が、毎年盆の時期に五〇年あまりに渡って催されており、本作品もそうした中で金性寺の所蔵となった幽霊画のひとつである。³

本作品は平成二五（二〇一三）年に安村敏信氏により紹介されて以来、平成二八（二〇一六）年に安村氏が監修を務めた「大妖怪展

土偶から妖怪ウォッチまで」（以下「大妖怪展」）に出版され、その知名度を上げることとなった。また令和元（二〇一九）年には、「富山県水墨美術館開館二〇周年記念 夏の美術館へようこそ 幽霊と地獄」（以下「幽霊と地獄」）に出版された。⁴

安村氏をはじめ、本作品の作者を亜欧堂田善、作品名を「骸骨と月図」として紹介し、画題の典拠についての言及はなく、「骨というより屍骸のような姿」であることを指摘する。⁷

後年「大妖怪展」に出版された際には、作者は源琦、作品名は「釣灯籠を持つ骸骨」とされており、我妻直美氏は、「いわゆる「牡丹灯籠」を踏まえたもの」であること、款記から「沈南蘋の作画に倣って描いたもの」であることを指摘し、同様の作品として葛飾北斎筆「骸骨図」（絹本着色、縦一二・五・四センチ×横七七・〇センチ、嘉永二・一八四九年、一幅、東京都誓教寺蔵）（図2）の存在を挙げている。⁸ 北斎筆「骸骨図」との関係は後述するが、具体的にどういった部分・描写を指して「沈南蘋に倣う」としたのか、あるいは沈南蘋とされる先行作品の有無などについての言及はない。

- 1 木村重圭「源琦について」『兵庫県立歴史博物館紀要 塵界』一、一九八九、三一頁、六四頁。
- 2 杉本欣久「略伝および主要資料」黒川古文化研究所監修、杉本欣久編集『黒川古文化研究所・研究図録シリーズ一 円山応挙の門人たち』黒川古文化研究所、二〇一四年、九一頁。
- 3 富山県水墨美術館編集『富山県水墨美術館開館二〇周年記念 夏の美術館へようこそ 幽霊と地獄』富山県水墨美術館、二〇一九年、一二頁。
- 4 安村敏信『肉筆幽霊画の世界』新人物往来社、二〇一三年、一五二頁。

- 5 江戸東京博物館（東京都）とあべのハルカス美術館（大阪府）の二会場で開催、同展図録へも掲載された。安村敏信展覧会監修、我妻直美・浅野秀剛・米屋優・藤村忠範・北川博子・読売新聞社編集『大妖怪展 土偶から妖怪ウォッチまで』読売新聞社、二〇一六年、一六頁。
- 6 富山県水墨美術館（富山県）で開催、同展図録へも掲載された。註3書、六頁。
- 7 註4書、一五二頁。
- 8 我妻直美「釣灯籠を持つ骸骨」註5書、七三頁。

図2 葛飾北斎筆「骸骨図」(東京都誓教寺蔵)



奥田敦子氏は、作者を源琦、作品名を「骸骨と月図」とし、款記の「衡斎沈銓筆意 源琦寫」に関して、我妻氏と同様に「沈南蘋に倣った」としたうえで、具体的には「南蘋派のような濃密な彩色と陰影を意識して描かれている」と指摘する。また、安村氏と同じく「骨というより屍蠟のようなだ」とし、先行研究の記述を総合した解説がされており、類似作として北斎筆「骸骨図」の存在にも触れている。画題については、『剪灯新話』所収「牡丹灯記」に取材したものと推測し、「牡丹灯記」から三遊亭圓朝の『怪談牡丹灯籠』が生まれたことを紹介する。

「幽霊と地獄」に出版された際には、作者を源琦、作品名を「骸骨と月図」とし、桐井昇子氏は、同展のほかの出版作品とも絡め「牡丹灯籠」との関連を指摘し、款記について「沈南蘋に倣った」と記されている。

9 奥田敦子「骸骨画」『別冊太陽 日本のこころ』二六四、二〇一八年、一八頁。

いる」とする¹⁰。

先行研究をまとめると、本作品は、はじめ亜欧堂田善筆とされたものの、その後源琦筆と改められ、現在は源琦の作品とされている。骸骨は白骨ではなく屍蠟化したものとみられ、「衡斎沈銓筆意」は彩色と陰影を指すとされる。画題に関しては「牡丹灯記」とする説と「牡丹灯籠」とする説が併存している。

(二) 図様と描写

本作品の画面は、主題である骸骨と持ち物の薄く煙をくゆらせる灯籠、背景の薄墨で表現された月と夜空で構成されており、絹が地のまま残された部分が多く、一見して色数が少ないため簡素な印象を受ける。

背景の月は影の部分が目立つため、一見黒い三日月のようなが、左端が切れているものの画面外でごく薄く繋がっているだろうと予想され、満月を表している。

骸骨は全体的に青みがかった薄い灰色の濃淡で表現され、数本抜け落ちて少しまばらになった歯、胸骨の中央をつなぐ小さな玉状の骨、爪のようにも見える細く尖った足の指の先など、骨のふちや盛り上がった部分の細かい描写に濃い白が使われている。眼窩や首元、腹腔などの空洞部分は、骨の構造に沿って濃淡をつけながら黒く塗られて

10 桐井昇子「骸骨と月図」註3書、三四頁。

おり、腹腔部分の中央は背骨に沿って縦に一筋、地を白く残す。やや背を反らして上体をひねり、左手を自身の左腿に当てて右手に釣灯籠を提げ、鑑賞者に向かって斜めに身体の正面を見せている。釣灯籠を持つ手はゆるく握られ、人差し指のみを持ち手の輪に通しているのが確認できる。地面の表現はなく、立っている場所も月下という以上の場面設定はないようである。

骨組みの表現に注目すると、現代のわれわれの目から見ても、完全に白骨化していないことを差し引いても、かなり不正確な構造であることが分かる。腰部周辺は特に顕著であり、骨盤は見当たらず、腹腔から大腿部が奇妙に続いている。首元や腹腔は皮膚と内臓が欠落して大きな空洞になっているものの、ほかの部分にはいまだ皮膚を残しており、肋骨の隙間や橈骨と尺骨の隙間、腓骨と脛骨の隙間は描かれていない。

持ち物の釣灯籠は、本体の枠などは黒に白の縁取りを施し、釣り紐をたばね持ち手の輪を作る数珠状の飾りは白、房飾りは色味を押さえた黄、火袋は白で表現されており、意匠自体は地味ではないものの、色彩の関係から質素な仕上がりになっている。

この釣灯籠をよく観察すると、描写に奇妙な点があることが分かる。持ち手をたばねる玉飾りから卍型の釣り金へ降りる四本の紐が、卍の四辺にうまく配分できておらず、本体の四角へ接続されている紐も、左右の角と手前の角で付き方が異なっている。上輪・下輪の半円状の飾りを連ねた装飾についても手前二辺の連なり方が不自然に見え、下

輪はその下部の装飾も含めて、本来V字型になってしかるべき二辺をほぼ直線に近い描写にしている。これら本作品における釣灯籠の描写は、図像的に非常に近いなんらかの典拠を基に制作されたがための写し崩れであると考えられる。

釣灯籠の描写について考察するうえで、注目したい源琦の作品が存在している。源琦は師の作風を忠実に受け継ぐ応挙の後継者としての価値を強調される絵師であり、その勤勉な応挙学習を示すように、応挙作品を写した作品が多数遺されている。そのうちのひとつが「大石良雄図」（寛政八・一七九六年、逸翁美術館蔵）（図3）である。この図は応挙筆「大石良雄図」（明和四・一七六七年、百耕資料館蔵）（図4）の写しであり、源琦は逸翁美術館本からさかのぼった天明七（一七八七）年にも応挙図を写した「大石良雄図」を制作している。¹¹

図3 源琦筆「大石良雄図」（逸翁美術館蔵）



図4 円山応挙筆「大石良雄図」(百耕資料館蔵)



応挙作品と源琦作品の二図を比較すると影響関係は明らかであり、色彩面は別として構図や人物描写については忠実に写していることが分かる。しかしながら細部の消失や、反対に加筆された部分、写しゆえの硬直化などは当然見て取れ、応挙との対比から得られる源琦理解を考えるうえで重要な作品である。

注目したいのは、両作品における大石良雄の佩刀の柄巻である。応挙筆「大石良雄図」の柄巻は柄糸を巻き付けたごく一般的な打刀の柄が描写されているが、対して源琦筆「大石良雄図」の柄巻は、半円状の物体が鞘の左右から頂点を接するかたちで縁から頭まで連続して貼り付けられているような描写になっており、柄糸が巻き上げられている描写としては不自然である。加えて柄そのものの形状も、応挙の描く柄はつかんで振り回す用途の物体として自然に見えるが、源琦の描いた柄は応挙のものに比べて堅い柄の感触が分からず、やや現実感に欠ける。当時の社会的状況に鑑みて、刀を描くにあたって実物を目す

る手段がなかったとは思われず、源琦のこのような描写は絵から絵を作ったことによる写し崩れであると考えられる。先行作品を写して絵を描いていく時には、現実に参照できる実物があつたとしても、絵を写すことのみを手段として選択していたということだろう。翻って源琦筆「骸骨と月図」における釣灯籠の描写を考えると、やはり先行作品の図像によって制作されたがための写し崩れであると考えられる。

(三) 葛飾北斎筆「骸骨図」との関係

前述の我妻氏の指摘により、本作品には北斎筆「骸骨図」というたいへん図様の近い作品が存在することが明らかになっている。所蔵者の誓教寺は北斎の墓所であり、北斎の命日である四月一八日には毎年北斎忌が開かれ、その一環として「骸骨図」の一般公開も同時に行われる。款記は「己酉正月 九十老人 卅筆」とし、「百」(白文方印)の一印を捺す。

一見して分かれるとおり、こちらも源琦筆「骸骨と月図」と同様に釣灯籠を提げた女性らしき骸骨が月下に佇むさまを描いており、骸骨がとっている姿勢もほぼ同一である。平野恵氏は、画題について「明の瞿佑作『剪灯新話』に依拠していると思われる」とする一方で「その画題に選んだ『牡丹灯籠』」¹²ともしており、正確にはどちらが典拠と

12 平野恵「絹本着色骸骨図」台東区文化財保護審議会監修、台東区教育委員会文化事業体育課編集『台東区の文化財保護』第二集、台東区教育委員会、一九九八年、一七四・一七五頁。

なるか曖昧にしている。

骸骨が持つ釣灯籠は華やかな色彩が目を引き、源琦筆「骸骨と月図」に描かれているものとは異なる印象を受けるが、火袋に文字が三行描かれていること、上下輪の装飾が二段になり花卉を模しているらしき描写になっていること、枠の各辺中頃に付けられた装飾が明確に葉を模すこと、各所に連なる玉飾りの個数が異なることといった細かい差異はあるものの、全体的な意匠としては同一といつてよい。上輪の装飾の上段については、表側が見えているものは青・裏側が見えているものは赤で彩色されており、表裏で色が違う設定なのか、彩色時の手違いなのか判然としない。釣灯籠本体の構造には破綻がないように見えるが、持ち手の輪がまるごと消失しており、骸骨の手の中には何も握られていない。

同時に、一見して分かる大きな差異もあり、北斎筆「骸骨図」では画面手前に土坡とそこから伸びる三本の竹を描き、骸骨の後方足下に切り倒された二本の竹を十字に渡している。源琦筆「骸骨と月図」では、釣灯籠の装飾が一部画面外にはみ出してしまいうほど横幅いっぱい骸骨を描き、骸骨のすぐ頭上に月を配していたが、北斎筆「骸骨図」は画面を縦横に四分割した左下区画に骸骨を取め、右半分に月と土坡を描き、骸骨がいる空間を巧みに構成している。足下の竹の存在は骸骨が踏みしめる地面を規定し、土坡から伸びる細い竹が一本さりげなく月の前を通る描写など、自然な方法で効果的に遠近感を演出している。

また、骸骨そのものの描写も大きく異なっている。源琦筆「骸骨と月図」では屍蛾とおぼしき描写だったのに対し、北斎筆「骸骨図」は解剖学に基づくある程度の正確性が認められる人間の全身骨格を描いている。接骨家・名倉弥次兵衛に入門し人体の骨格の勉強をした経験が作図に活きているとみられるが、同時に蘭学者の出版した書物も参照した可能性が高いとされる¹³。ただし、嘉永二（一八四九）年当時に入手可能だった知識に照らしても完全に正確なわけではなく、杉田玄白・中川淳庵『解体新書』（安永三・一七七四年、五卷五冊）の挿図「支体全骨」では描き分けられていた肋骨と肋軟骨が北斎画では描き分けられていないことから、直接蘭学者の手ほどきを受けてはいないと指摘されている¹⁴。骸骨の色彩についても、源琦は青みがかった薄い灰色の濃淡で凹凸を表現し、明るいところに白を用いているのに対し、北斎は象牙色に影を付けていく、いかにも骨といった印象の彩色をほどこしている。

このように両作品を比較してみると、異なる点も散見されることを踏まえても、作品の主要モチーフである骸骨については、成立の背景には両者に共通する非常に近い図像が存在していることが明白である。年代の前後としては、源琦の作品を北斎が実見したと考えることもできるが、「骸骨と月図」の制作年を最下限である源琦の没年と見ても五〇年以上の時間的な開きがあり、かつ作品の形態が一点制作の肉

¹³ 註12書、一七四頁。

¹⁴ 註12書、一七四頁。

筆画であり、京都と江戸という物理的距離もあることを考慮すると、源琦と北斎が直接つながるとみるよりも、両者それぞれが参照可能な先行作品があったとみるのが妥当と考えられる。

平野氏は北斎が参照した骸骨図について、骨格図を載せる解剖書が少ない点、現存する大槻玄沢・南小柿寧一・中屋伊三郎『重訂解体新書 銅版全図』（文政九・一八二六年、一帖）の骨格図に肋軟骨が描かれていない点、同書「第一図 全骸前図」の姿勢が北斎筆「骸骨図」と酷似する点の三点から、同書「第一図 全骸前図」（図5）「第二図 全骸側面」（図6）を見た可能性が高いと指摘している¹⁵。解剖学的な観点からの指摘には筆者も同意するものの、骸骨の姿勢については頭骨の向きや背の反り・左腕の曲げ方・脚の揃え方などは一瞥して分かるほど異なっており、北斎筆「骸骨図」とはほぼ同一の姿勢を取る源琦筆「骸骨と月図」の存在も相まって「酷似している」とはいいがたしい。北斎筆「骸骨図」の緻密な骨格描写には『重訂解体新書 銅版全図』「第一図 全骸前図」が影響している可能性が高いが、姿勢については源琦筆「骸骨と月図」が参照したものと同根の未知の作品があるとするべきだろう。

15 註12書、一七四頁。

図5 大槻玄沢・南小柿寧一・中屋伊三郎『重訂解体新書 銅版全図』所収「第一図 全骸前図」（国立国会図書館蔵）

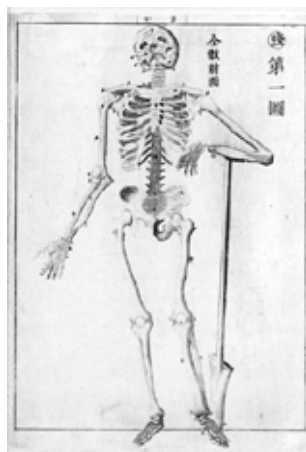


図6 大槻玄沢・南小柿寧一・中屋伊三郎『重訂解体新書 銅版全図』所収「第二図 全骸側面」（国立国会図書館蔵）



また、釣灯笼の持ち手とそれを握る骸骨の手の描写を比較すると、源琦筆「骸骨と月図」では持ち手の輪の中にきちんと人差し指が通っているのに対し、北斎筆「骸骨図」では持ち手の輪が消失する写し崩

れが発生している。この点を考慮すると、二作品のうちより原典に近い図像を保持しているのは、源琦筆「骸骨と月図」であるとも考えられる。源琦の作品にも写し崩れが見られ、釣灯籠の本体の描写が不自然であるのは前述のとおりだが、源琦と北斎の釣灯籠の意匠自体は、おおむね一致している。釣灯籠の描写の細密化と骸骨の解剖学的正確性の向上、土坡と竹を用いたたくみな空間構成は、北斎の独自色と推察される。

二 画題の再考

（一）『剪灯新話』所収「牡丹灯記」と『伽婢子』所収「牡丹灯籠」本作品の画題については、我妻氏が「いわゆる「牡丹灯籠」を踏まえたもの」と指摘して以来、先行研究では「牡丹灯籠」とする説と原話の『剪灯新話』所収「牡丹灯記」とする説が併存している。「月下に佇む灯籠を提げた骸骨」という図の画題として、そのどちらかの物語を想起するのはごく自然な発想と思われるが、いまいちど原話である中国の「牡丹灯記」と、それを受容して発展していった日本の「牡丹灯籠」の関係を押さえておきたい。

原話である「牡丹灯記」は、明時代に瞿佑（一三四一～一四二七）によって著された怪異小説集『剪灯新話』（四卷四冊）の中の一編であり、当然ながら作中の舞台は中国である。至正二〇（一三六〇）年、寡夫の喬生は元宵節（正月）に牡丹灯を持った侍女・金蓮に連れられ

た美女・麗卿と知り合い恋仲になるも、逢瀬を覗こうとした隣人の翁が喬生と骸骨が対面しているのを見たことにより、彼女が実は死者であることを知る。墓所を見つけた喬生は法師を頼って一時縁を切るが、結局はそれを恨んだ麗卿によって彼女の棺に引き込まれ死を迎える。それ以来、曇り空の昼間と月の翳った夜には、金蓮を先導とした二人が出没するようになり、それを見た人々が重病に罹るようになってしまった。恐れた人々は鉄冠道人に調伏を依頼し、道人に捕らえられた三人はそれぞれ申し開きをするが、地獄へ送られる。

日本において『剪灯新話』は、天文九（一五四一）年ごろに京都五山の禅林で受容され、漸次世に出回るようになっていったとされる。¹⁶

「牡丹灯記」は和訳され、写本としては著者不明『漢和希夷』（京都府東大寺蔵）や、刊本としては著者不明『奇異雑談集』（貞享四・一六八七年、六卷六冊）に載るが、この両者においては喬生が死んだ後の展開が省かれており、死者たちは調伏されない。完全なかたちの「牡丹灯記」の和訳は、慶安元（一六四八）年に和刻本も出版された林芭註『剪灯新話句解』（李朝明宗朝・一五四六～一五六六年、四卷二冊）に基づいた写本である池田正式『霊怪草』（慶安年間・一六四八～一六五二年、個人蔵）を待つことになる。

「牡丹灯記」が日本で「牡丹灯籠」に翻案されたのは、浅井了意（生年不詳～一六九二）が著した『伽婢子』（寛文六・一六六六年、一三

16 太刀川清『牡丹灯記の系譜』勉誠社、一九九八年、二二頁。

卷一三冊)でのことだった。了意は『伽婢子』を著すにあたって『剪灯新話』から多数の物語を翻案しており、「牡丹灯記」も翻案され新しく『牡丹灯籠』という題名を戴くことになった。舞台は天文一七(一五四八)年の孟蘭盆会となり、喬生は萩原新之丞に、麗卿は藤原氏の末裔の娘・弥子(地の文では「女」)に、金蓮は浅茅(地の文では「女のわらは」となる。侍女が牡丹の灯籠を持つこと、隣人が骸骨と語らっている主人公を覗くこと、主人公が女性の墓を見つけ一時縁を切るが、結局はそれを恨んだ女性によって棺に引き込まれ死ぬことなど、話の大筋は変えずに日本の物語に書き換えられている。主人公の死後の物語もきちんと付いているが、人々に災いをなしたことに對して鉄冠道人の前で三者それぞれ釈明した後に地獄へ送られるという、裁判のような展開になっていた原話とは異なり、状況を嘆いた主人公の遺族が一千部の法華經を唱え、写經を墓に納めて弔ったことで現れなくなったという展開に変わっている。

ここに初めて「牡丹灯籠」と題された物語が生まれた。それ以降、日本に受容された『剪灯新話』所収「牡丹灯記」とその直系に連なる『伽婢子』所収「牡丹灯籠」は、さまざまな創作家たちの手に渡り絶えず変形し、現在に至るまで新たな物語を生んでいくこととなる。そして明治時代に生まれ、現代の日本人が漠然と共有している「牡丹灯籠」のイメージ形成にもっとも強く影響したのが、落語家・三遊亭圓朝(一八三九―一九〇〇)の『怪談牡丹灯籠』(速記本、三遊亭圓朝・若林珪蔵『怪談牡丹灯籠』東京稗史出版社、明治一七・一八八四年)

である。カランコロンと下駄音を響かせて登場する美しい女幽霊(お露)の初出であり、こんにち「牡丹灯籠」と言ったばあい、即座に想起されるのは圓朝の怪談か、その派生作品になるだろう。

「牡丹灯記」の日本における変容を理解したうえで、源琦筆「骸骨と月図」の画題についての先行研究を再整理すると、我妻氏が「いわゆる『牡丹灯籠』」、奥田氏が『剪灯新話』所収「牡丹灯記」、桐井氏が単に「牡丹灯籠」と言及している。源琦の生きた年代から判断すれば、より細かくは『伽婢子』所収「牡丹灯籠」といえる。

『剪灯新話』所収「牡丹灯記」と『伽婢子』所収「牡丹灯籠」の最たる違いは、物語の舞台が前者は明時代の中国なのに対し、後者は江戸時代の日本とされていることである。国と時代が異なれば当然文化が異なり、描かれる人物の服飾品等が違ってくるが、本作品は一条まとわぬ骸骨が灯籠を提げている図であるため、この一図のみから読み取れる情報だけでは「牡丹灯記」と「牡丹灯籠」のどちらから着想を得たものとも断定しがたい。『剪灯新話』所収「牡丹灯記」の挿図および『伽婢子』所収「牡丹灯籠」の挿図と比較しても、各挿図はすべて物語の本文に沿って侍女に牡丹灯を持たせており、本文中で骸骨の姿を看破される女性と灯籠を結び付けたものはなく、どの挿図とも図から図への影響関係は見いだせない。そうすると、いよいよどちらを画題としたものか判断が付かず、さらには源琦筆「骸骨と月図」の灯籠に牡丹の花が付いていないことも考慮すると、「夜」「骸骨」「灯籠」という要素が合致しただけで、どちらの物語に基づいたものでもない

可能性さえも考えられる。

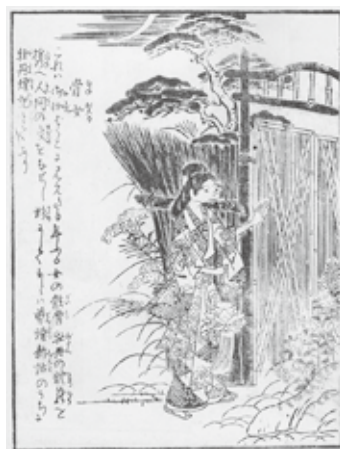
（二）『伽婢子』所収「牡丹灯籠」を絵画化した骸骨図

ところで本作品は年記がなく、成立年が明らかではない。したがって作品同士の前後関係は判断できないものの、源琦筆「骸骨と月図」の画題を同定する上で興味深い図が、源琦とはほぼ同時代の江戸の絵師・鳥山石燕（一七二一～一七八八）によって描かれている。石燕は安永五（一七七六）年から天明四（一七八四）年にかけて四作の妖怪画集を刊行しており、そのうちの二作目の『今昔画図続百鬼』（安永八・

一七七九年、三卷三冊）に『伽婢子』所収「牡丹灯籠」を出典とする「骨女」（図7）が載る。牡丹の花を模した灯籠を提げた日本女性がひとり、細い三日月の下門戸を叩こうとしている場面を描いており、袖から出た両手や結われた髪と視く耳は生身の人間の要素を示すが、顔貌は生者としては不自然に骨ばって骸骨の要素を示し、白目の見当たらない黒一色の目は空洞の眼窩を思わせる。図中の余白には詞書が付され、「骨女／これは御伽ほうこに見えたる年ふる女の骸骨牡丹の灯籠を／携へ人間の交をなせし形にしてもとは剪灯新話のうちに／牡丹灯記とてあり¹⁷」としており、やはり図中の女性は骸骨であることを意識して描いたものと分かる。

17 高田衛監修、稲田篤信・田中直日編集『鳥山石燕 画図百鬼夜行』国書刊行会、一九九二年、一四八頁。

図7 鳥山石燕筆『今昔画図続百鬼』所収「骨女」（個人蔵）



ここで注目すべきは、物語中で死者と判明する女性が侍女を伴わずみずから灯籠を持ち、着衣かつ生身の部分を残してはいるものの骸骨として描かれていること、そして『剪灯新話』所収「牡丹灯記」を大元としながら『伽婢子』を直接の出典として挙げていることである。石燕は『伽婢子』所収「牡丹灯籠」をきちんと学んで出典と明記しながらも、『剪灯新話』所収「牡丹灯記」でも『伽婢子』所収「牡丹灯籠」でも侍女の持ち物だった牡丹の灯籠を侍女から切り離し、主人の女性の手へ提げさせ、覗きには骸骨と見えたが主人公の目には終始美人と映っていた女性を骸骨として描写している。物語中の要素を取捨選択して一図に統合した石燕筆「骨女」は、必ずしも物語本文に沿ってはいないものの、鑑賞者には『伽婢子』所収「牡丹灯籠」を絵画化したものとの説得力を持つて受け止められただろう。この時代の日本では、「月下に灯籠を提げた骸骨」は『伽婢子』所収「牡丹灯籠」に基づく

と解する土壤があったと考えられる。

成立年の前後は定かではないものの、石燕筆「骨女」と源琦筆「骸骨と月図」はほぼ同時代の作品といえる。源琦は京都、石燕は江戸の人ではあるが、「月下に灯籠を提げた骸骨」を『伽婢子』所収「牡丹灯籠」と結びつける通念は共通していたものと考えられる。翻って「牡丹灯記」と「牡丹灯籠」のどちらに基づくものか判別できる要素がない源琦筆「骸骨と月図」も、『伽婢子』所収「牡丹灯籠」を画題とするとしてよいと思われる。石燕筆「骨女」は以降も続刊が出た人気シリーズの刊本に収められた図であり、源琦も目にする機会は十分にあっただろう。源琦筆「骸骨と月図」の成立年が特定できないため断言はできないが、石燕筆「骨女」が源琦筆「骸骨と月図」の制作上に存在していた先行作品のひとつだった可能性も指摘しておきたい。

三 中国および日本の骸骨と死体の画像

(一) 中国の骸骨図

源琦筆「骸骨と月図」に元となったなんらかの作品があったことはほぼ確かと考えられる。だが、画題である『伽婢子』所収「牡丹灯籠」と、「牡丹灯籠」の原話である『剪灯新話』所収「牡丹灯記」には影響関係が指摘できる画像は確認できず、その作品が具体的にどんなものだったのかは不明である。それでは、その未知の作品はいったいどこにあったのだろうか。

本作品は、款記にその作風が日本で流行した有名な中国人画家の名を出すうえ、画題の原話をたどると明代の中国に見いだされるように、中国との縁が深い。源琦が名を持ち出した沈南蘋に帰される骸骨図やそれに類する作品などは見つかっておらず、源琦の言う「衡齋沈銓筆意」とは、前述した奥田氏の指摘のとおり彩色に関するものと思われるが、骸骨図そのものは中国絵画史上にも作品が見え、その中には海を越えて日本で写されたものも存在している。

現存する中国絵画における骸骨の表現として、板倉聖哲氏は元時代に永楽宮重陽殿に描かれた王重陽伝のうち西壁「嘆骷髏」の画中画を挙げている。また生者のようにふるまう骸骨の例として、敦煌莫高窟第二五四窟（北魏時代）前室部南壁の降魔変の下方に描かれた噴火怪獣、ホツチョ出土「舞踏悪鬼図」（ベルリン国立インド美術館蔵）の悪鬼、龔開筆「中山出遊図」（元時代、フリーア美術館蔵）の行列する悪鬼、羅聘筆「鬼趣図」（清時代、個人蔵）の野外で対話している骸骨たちを挙げたうえで、注目すべき作品として南宋時代の李嵩筆「骷髏幻戯図」（北京故宮博物院蔵）を挙げている。¹⁸

このうち羅聘筆「鬼趣図」に見える骸骨二体は、イタリアで出版された医学書であるアンドレアス・ヴェサリウス『人体の構造について

18 板倉聖哲「骷髏幻戯 中国絵画における「生と死」の表象」『美術フォーラム二一』八、二〇〇三年、五三頁。「骷髏幻戯図」について、故宮博物院では李嵩作と紹介されているが、板倉氏は「李嵩の落款を有する」とするにとどめている。

の七つの書』（二五四三年、七冊）、通称『ファブリカ』の挿図が用いられており、本来別頁に独立して収められていた二つの全身骨格図を並べ、会話している場面に仕立てたものであることが指摘されている。¹⁹ なお、ここで使われた『ファブリカ』の挿図は日本にも渡り、平野氏が北斎筆「骸骨図」に影響を与えた可能性が高いと指摘する『重訂解体新書 銅版全図』「第一図 全骸前図」「第二図 全骸側面」の典拠として使用されている。ただし、『重訂解体新書 銅版全図』の挿図は『ファブリカ』の挿図と比較すると左右が反転しており、また『ファブリカ』の挿図には、肋骨と肋軟骨の区別がきちんと描写されている。

李嵩筆「骷髏幻戯図」は、五里塚の下で骸骨の人形を操っているみずからも骸骨の傀儡師と、その脇に授乳中の婦人、骸骨の前方に人形に向かっていく幼い男児とそれを止めようとしているとみられる少女を描く。骸骨の傀儡師はごく薄い衣を着て、その下に透けて見えている骨格はかなり精密に描写されており、手足の先の骨は再現が甘いものの、解剖学的に正確な骸骨のように見受けられる。操り人形の小さな骸骨は、当然ながら持ち主よりは簡素な造りに描かれている。

この図にはほぼ同図様の「絵画一小幅」があったと呉其貞『書画記』（康熙二六・一六七七年）に記載されている。²⁰ また、李嵩筆「骷髏幻

戯図」と比較すると描写が粗雑で、画面手前に岩が描き足され、五里塚や土坡の描き方に差異が見られるものの、ほぼ同一の図が顧炳筆『顧氏画譜』（万曆三二・一六〇三年）、別名『歴代名公画譜』に李嵩筆「骷髏図」として載っている。

この『顧氏画譜』は日本にも渡っており、谷文晁（一七六三～一八四二）が模写して『歴代名公画譜』（寛政一〇・一七九八年、四卷四冊）として出版されている。『歴代名公画譜』の「骷髏図」は『顧氏画譜』をかなり忠実に写しており、人物の面貌の微妙なバランスや衣紋線の長短などの微細な差異のほかは一致している。『顧氏画譜』の写しである以上、李嵩筆「骷髏幻戯図」から考えると格段に絵としての完成度は低いものの、中国から渡来した、中国の高名な絵師に帰される骸骨図が日本で写された例として貴重である。場面や登場する骸骨自体の設定が大きく異なり、図様の共通性が見いだせないことから、李嵩筆「骷髏幻戯図」あるいはその後続作品が源琦筆「骸骨と月図」に直接影響を与えているとは思われず、また沈南蘋に帰される骸骨図などがあつたようにも思われないが、源琦筆「骸骨と月図」の制作過程に中国から伝来したなんらかの作品があつた可能性は、今後も検討していく価値がある。

（二）九相図の周辺

李嵩筆「骷髏幻戯図」には、対題として元末四大家の一人である黄公望の句が、弟子の王玄真により記されている。その内容から板倉氏

19 註18書、五三頁。

20 註18書、五四頁。

は、李嵩筆「骷髏幻戯図」の主題は骸骨の傀儡師と小児にあり、「骷髏幻戯図」制作の念頭には、自身が死後に白骨化した様を観想し、生身への執着を断つ白骨観を図像化した白骨観想図群があったとされている。²¹ 白骨観は、生きている身体の不浄と死体が朽ちていくさまを総合して観想する不浄観という仏道修行の一部であり、そのうちの白骨をめぐる観想を抜粋したものである。そして、数多くの不浄観想法から、白骨化した後も含む死体に関する九または一〇種を抜粋してまとめたものが九相観と呼ばれる。

九相観を説く仏典は多く、南北朝時代の鳩摩羅什訳『大智度論』をはじめ、唐時代の玄奘訳『大般若波羅蜜多經』『大毘婆沙論』、随時代智顗『摩訶止観』『法華玄義』などがあり、經典によって異同はあるが、『大智度論』『摩訶止観』などに採られている比較的主流の説によると、死体の状態は脹相・壞相・血塗相・膿爛相・青瘀相・啖相・散相・骨相・焼相の九相に分けられている。²² これらの朽ちていく死体の相を描いたものが、概して九相図と呼ばれている。九相図は本来的には九相観を行う際に実物の死体に代わって用いられたものとされ、源流は大陸に求められる。

日本では、奈良時代に『大般若波羅蜜多經』『大智度論』『摩訶止観』
21 板倉聖哲「東アジアにおける死屍・白骨表現「六道絵」と「骷髏幻戯図」小佐野重利・木下直之編集『死生学四 死と死後をめぐるイメージと文化』東京大学出版会、二〇〇八年、一一〇頁。

22 山本聡美「日本における九相図の成立と展開」山本聡美・西山美香編集『九相図資料集成 死体の美術と文学』岩田書院、二〇〇九年、一九八頁。

が請求されていることが正倉院文書から確認でき、また九相観を詠んだ漢詩も正倉院文書に見られる。その後、伝空海『九相詩』を載せる真済『性霊集』と、源信『往生要集』（寛和元・九八五年）が成立し、中世日本の九相図に大きな影響を与えることになる。ただし、『性霊集』は八巻から一〇巻が一度散逸しており、現在伝わっているのは、散逸をまぬかれた一巻から七巻に、済暹『統遍照發揮性霊集補闕鈔』（承暦三・一〇七九年）を併せて復元したものである。現存する伝空海『九相詩』は復元された一〇巻の末尾に収められており、逸文編纂期の偽作とみられている。²³

そして日本で描かれた現存最古の九相図が、「六道絵 人道不浄相図」（一二世紀後半、滋賀県聖衆来迎寺蔵）である。『往生要集』『厭離穢土』に基づくとされる六道幅一二幅のうち、人道四幅の中の一画であり、画面右上の色紙形に『往生要集』が引用されているものの、図像自体は『摩訶止観』に基づき、さらに背景に四季表現が描き込まれている点と「青瘀相」に蛆・蠅が描き込まれている点は伝空海『九相詩』の影響であるとされる。²⁴

九段階で描かれている女性の遺体が朽ちて骨も散ってしまうさまのうち、六段階目の「青瘀相」（図8）に着目してみたい。「青瘀相」は『摩訶止観』において、残った皮膚や肉が風日で乾き黒変し、一部は

23 註22書、二〇〇頁。

24 註22書、二〇三頁・二〇四頁。

青く一部は傷んで痩せて皮膚がたるむとされる段階である。²⁵ 頭髮も離れ白骨化しかけているものの、未だ皮膚が残り腹部がへこんでいる青みがかった屍が、左脚を右脚の方へ投げ出して下半身をねじっている。源琦筆「骸骨と月図」の特徴に、骸骨に皮膚が残っており白骨ではないことがあるが、そのような描き方の骸骨図は珍しく、日本国内で色彩を含めてもっとも近いのは、この「六道絵 人道不浄相図」に見える「青瘡相」といえるだろう。

図8 「六道絵 人道不浄相図 青瘡相」（滋賀県聖衆来迎寺蔵）



もちろん源琦が「六道絵 人道不浄相図」を目にしていた確証はない。また、九相図は鎌倉時代以降広く展開していき、作例も日本国内に多数あるものの、「六道絵 人道不浄相図」と似た「青瘡相」を描

く作品は、同寺が所蔵する文政五（一八二二）年の模本のほかには見当たらないようである。源琦筆「骸骨と月図」の制作に「六道絵 人道不浄相図」からの影響がある可能性は低いが、九相図という骨になった状態も含めて死体を描く文化は日本美術史上に定着しており、直接手本となった作品などはなくとも、制作の背景には九相観が流れていた可能性はあると考えられる。

源琦の周辺でも九相図に類する作品は制作されており、応挙の息子で父の後を継いだ円山派二代目・円山応瑞（一七六六―一八二九）は、近世に派生した小野小町の死体が朽ちていく九相図群の一種である「小町十相図」（江戸中期、国際日本文化研究センター蔵）を描いている。また、源琦の師である応挙には、応挙の作としては特異とされる骸骨画「波上白骨坐禅図」（天明七・一七八七年、兵庫県大乗寺蔵）があり、こちらは坐禅する骸骨の典拠が坂内直頼『九相詩諺解』（元禄七・一六九四年、二卷一冊）に求められ、波と坐禅する骸骨の組み合わせは、仏陀蜜多著・曇摩蜜多訳『五門禅経要用法』の不浄観を行う修行者が、みずからを白骨と観じ大海へ至るさまを観想すると説く部分を典拠とすることが指摘されている。²⁶ このように、源琦に縁の深い絵師が手掛けた九相図に類する作品が現存していることも合わせると、源琦筆「骸骨と月図」も制作の背景に九相図・九相観があった可能性があると いえるだろう。

26 山田麻里亜「円山応挙筆「波上白骨坐禅図」に関する考察」『美術史』一八六、二〇一九年、二九一頁・二九二頁。

四 ヨーロッパの骸骨の図像

(一) 日本におけるヨーロッパの骨格図の絵画作品への利用

源琦筆「骸骨と月図」の原因となった未知の作品を考えるにあたっては、日本国内や近隣の大国・中国の作品のみならず、ヨーロッパに端を発する骸骨の図像も参照する必要がある。本作品が成立したと時代は、杉田玄白らによって『解体新書』の翻訳・出版という大事業が成し遂げられ、蘭学が発展していった時期と重なっている。ヨーロッパの希少な医学書などに載っている骨格図が、日本の蘭学者による洋書の翻訳・出版を経て、日本国内に広がりはじめた時代だったのである。

源琦の師・応挙は、人体の構造を理解して作画するために「外科書」を用いていたことが、パトロンの存在だった円満院祐常(一七二三～一七七三)の雑誌『萬誌』(現存部分は宝暦一一・一七六一年から安永二・一七七三年)の明和四(一七六七)年の記事に残されている。²⁷ 佐々木丞平氏は「外科書」の内実について、「伝統的な漢方学による和漢外科書」「通詞等を通して得たヨーロッパ外科の知識をもとに日本で記述された外科書」「オランダの輸入外科書(解剖書)と日本での抄訳・翻刻」「日本で実施された解剖の記録としての外科書」の四種に区別

した上で、応挙が深く関わったのは後半二種としている。²⁸ 応挙が実際に見ていた外科書は特定されていないが、ヨーロッパ由来の骨格図に触れていたことは確かといえるだろう。応挙にもっとも近い弟子だったとみられる源琦も、師と同様に外科書を学ぶ機会があったと考えられる。また、源琦筆「骸骨と月図」の骸骨は、骨格そのものは実際の人間の骨格としては不正確であるものの、背を反らせて身体に曲線を出し、両の踵を付けて脚を揃えた姿勢は正確に描写されており、ヨーロッパ由来の骨格図が元になっていたとしても不自然ではない。人体の構造を理解するために用いていた外科書の中から、琴線に触れたヨーロッパ由来の骨格図の姿勢を抜き出して自らの作品に昇華した可能性が考えられる。

さきに触れた羅聘筆「鬼趣図」の骸骨図は、まさしくヨーロッパの医学書に載る骨格図をそのままの姿勢で抜き出し、自身の作品にとり入れてみせたものだった。そして、源琦が没したやや後の日本でも、石川大浪(一七六一～一八一七)筆「骸骨砂時計を手にする図」(図9)という、同じ方法で制作された骸骨図があったことが確認されている。題名通り砂時計を手にした骸骨一体を描いたもので、背景はない。骸骨は左手に持った砂時計を顔の高さに掲げ、顔はやや俯いている。身体はほぼ正面を見せており、脚は肩幅に開き、足下から後方に細く影が描き込まれている。上部の余白には画賛と落款・印章、下部の余白には英字での署名が見られる。

27 佐々木丞平・佐々木正子『円山応挙研究 研究篇』中央公論美術出版、一九九六年、八四頁。

28 註27書、八五頁。

図9 石川大浪筆「骸骨砂時計を手にする図」



この作品は昭和二六（一九五二）年に焼失してしまっているが、勝盛典子氏により詳細が考察されている。²⁹ 勝盛氏は、画面下部の署名が、大浪が木村兼葭堂（一七三六―一八〇二）から依頼され制作した「紅毛婦女図」（寛政一二・一八〇〇年か、神戸市立博物館蔵）の署名に近い筆跡を示すことから、寛政一二（一八〇〇）年から享和二（一八〇二）年の間に描かれたものと推察している。³⁰

大浪筆「骸骨砂時計を手にする図」は、オランダで出版されたビドロ『解剖書』（一六八五年、一冊）の挿図（図10）もしくは同書の挿図を剽窃してイギリスで刊行されたカウパー『解剖書』（一六九八年、一冊）の挿図から、骸骨をそのまま抜き出したものであることが勝盛氏によって明らかにされている。³¹ ビドロ『解剖書』の挿図には背景が描かれており、足下の影が布の上に落ちて皺に沿って歪んでいる

が、背景を排し骸骨だけを描いている大浪筆「骸骨砂時計を手にする図」では、影は布に干渉されることなく後方に伸び、原図像からの改変がごく自然に処理されている。

図10 ビドロ『解剖書』（神戸市立博物館蔵）



大浪は蘭学者と親交を持ち、洋書の挿絵を模写した洋風画家として知られる。前述の兼葭堂や、大槻玄沢の弟子の地理学者・山村才助（一七七〇―一八〇七）と親しかったほか、杉田玄白（一七三三―一八一七）の肖像画を描き、玄白の子・杉田立卿（一七八六―一八四五）の『眼科新書』（文化一二・一八一五年、六卷六冊）の挿図を手掛けるなどの事績を残している。勝盛氏は大浪筆「骸骨砂時計を手にする図」の画題の選定について、大浪と交流のあった蘭方医からの依頼か、あるいは大浪が所蔵していた『イソップ物語』にも「老人と死神」という砂時計を手にする骸骨の図があり、それが大浪の興味を引いたかと

²⁹ 勝盛典子『近世異国趣味絵画の史的研究』臨川書店、二〇一一年、一三二頁。

³⁰ 註29書、一三二頁、一三三頁。

³¹ 註29書、一三二頁、一三三頁。

推察している。³²

源琦は大浪のように蘭学者と親しく交わった記録は確認されていないが、兼葭堂と交流があったことは『兼葭堂日記』より確認されている。³³ 応挙が外科書を利用していたことも合わせ、源琦がヨーロッパ由来の骨格図を参照する機会を持っていた可能性は十分に考えられるだろう。

(二) 不正確な骨格の骸骨図

源琦が「骸骨と月図」にヨーロッパ由来の骨格図を利用したとして、いまだ皮膚と肉を半ば残しているかのような表現と、骨盤を欠き奇妙に突出した大腿部に代表される曖昧な骨格はどこからきたものか、それだけでは説明がつかない。解剖学的正確性を要求される骨格図以外の骸骨や死者の像を見渡すと、例えばフランスのアルスナル図書館が所蔵する、一三世紀末に制作された写本『詩集』「三人の生者と三人の死者」の挿図(図11)³⁴に「骸骨と月図」の骸骨に非常に近い死者の姿を見ることができるといえる。

32 註29書、一三三頁。大浪が『イソップ物語』を所持していたことは、筑波大学図書館が所蔵する『伊曾保物語』(寛永一六・一六三九年、三卷三冊)の上巻見返の書き込みの中に「大浪先生珍藏の拂郎察国鏤刻の此物語りの畫本」と見えることから明らかになっているが、実物は詳細不明。勝盛氏は検討の結果、フランス・パロウ系統の挿絵入り本(初版本はイギリス・一六六五年)の可能性が高いとしている。同書、一九六・一九七頁。

33 註1書、三七頁・三九頁。

34 Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-3142, folio 311 verso.

「三人の生者と三人の死者」は、通説では一三世紀のフランスの二人の詩人、ボードワン・ド・コンデ(一二八〇年頃没)とニコラ・ド・マルジヴァル(一二一〇年以前)の作とされる対話形式の詩を典拠とする³⁵とされ、「死の舞踏」以前にヨーロッパ各地に流布して「死の舞踏」に関する詩や絵画の元となったとされる主題である。内容は、身分の高い三人の若者が三人の腐った死者と邂逅し、死者たちが若者たちに生の摂理を論じ、神へ祈ることを勧めるといったもので、一般的に図像化される際には、高貴な身なりの三人の若者と、皮膚を残しながら半ば骨と化した死者が、三人ずつ固まってお互いに顔を合わせるような対称的なかたちで描かれる。

図11 『詩集』「三人の生者と三人の死者」(アルスナル図書館蔵)



35 小池寿子『死者たちの回廊 よみがえる「死の舞踏」』福武書店、一九九〇年、四九頁。

ここで描かれた三人の死者のうち、二体は屍衣をまとって身体的大部分を隠しているが、左端に立つ死者は屍衣をまとわず、右手を左胸の前に当てる以外は視線をささげるものもなく、全身が鑑賞者に晒されている。この死者を観察してみると、かなり肉が削げて骨が浮いているが、肋骨の間に隙間はなく、まだ皮膚が残っているらしいと分かる。背面側は肉が残っているのか、あるいは背骨の構造を誤解しているのか判然としないものの、肩甲骨から腰骨までがつながっており、腹腔から背中の中が見えている。首と鎖骨を繋いで覆う皮膚と肉は無く、胸骨の内側は丸ごと空洞になっているようである。腰骨と股関節は露出しておらず、こちらも肉が残っているのか構造を誤解しているのか判然としない。男性器は描かれておらず、男性器があったであろう位置には黒く穴が空いている。

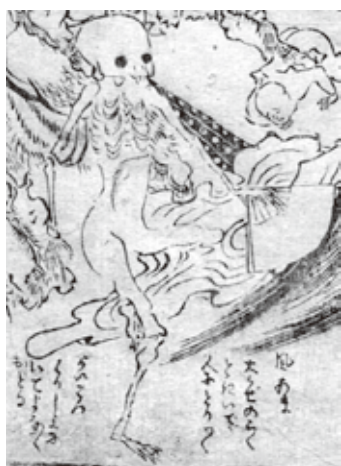
この死者を見たのち、ふたたび源琦筆「骸骨と月図」を見ると、身体に皮膚を残しながらも鎖骨から腰までを吹き抜け状にすることや、骨盤の前面から大腿部が始まっているような描き方が非常に類似していることに気づかされる。

もちろん、一三世紀末に制作されてこんにちフランスの図書館に所蔵されている写本を源琦が目にしてはいるはずはない。しかし、『詩集』の挿図と「骸骨と月図」の描写の類似は、源琦がこのような解剖学的な人体の構造の把握が十分でない骸骨や死体の図像に見える描写をあえてとりこみ、自身の作品に利用したことを示しているといえるのではないだろうか。

ここでの解剖学的な人体の構造の把握が十分でない骸骨や死体の図像とは、ヨーロッパの古い図像に限定するものではない。ヨーロッパからの知識が流入し広く定着する以前に、日本あるいはその周辺で描かれた作例も含めてのものである。具体的に影響関係にある作品は指摘できないが、骨盤や大腿部の周辺の構造の把握の加減に焦点をしばらく、骨盤の存在や周辺の骨の接続を曖昧にする例は多々見られる。

一例として、源琦筆「骸骨と月図」の制作年が不明であるため、多少の前後はあるものの、ほぼ同時代の作品といえる、北尾政美（一七六四―一八二四）が手がけた『天怪着到牒』（天明八・一七八八年、二卷一冊）に見える「がいこつ」（図12）を挙げておきたい。

図12 北尾政美筆『天怪着到牒』所収「がいこつ」（国立国会図書館蔵）



この作品は、数多くの妖怪たちが登場し、人間をおどろかした咎で

武将・朝比奈三郎に退治される仕立ての化物尽くし絵本である。³⁶ここで描かれている骸骨は、扇を左手に持ち、墓所に現れ夜な夜な踊るとされている。眼窩を黒く塗りつぶした頭骨や隙間が空いたような表現がされている肋骨、関節で骨が分かれている腕や膝から下などは、簡素な描線ながらも骨らしく描かれているのに対し、腹腔から太腿までは骨盤や大腿部などの接続が明示されず、皮膚や肉が残っているかのように見える描写になっている。

再度になるが、源琦の活躍した時代は、蘭学の発展によりヨーロッパからもたらされた正確な骨格図が日本国内に広がりはじめた時代だった。受容の段階には個々人の境遇によって差があり、個の絵師の作風や作品の性格によっても違っていただろう。さきに触れたとおり、応挙の高弟だった源琦は、解剖学的に正しい人間の骨格図に触れることができる環境にあったと考えられる。また、源琦筆「骸骨と月図」は、骨格こそ正確ではあるものの、姿勢の面ではやはりヨーロッパ由来の骨格図を参照した可能性が高い。それを踏まえうえて、解剖学的に不正確な骨格で完全に白骨化していない状態の骸骨の全身図をひとつの作品として仕立てたのは、なんらかの効果を狙った源琦の明確な判断があったものと思われる。その意図は目下のところ明らかでなく、引き続き考察を深めていきたい。

36 伊藤慎吾・中村正明『生ける屍』の表象文化史 死霊・骸骨・ゾンビ』青土社、二〇一九年、二二二頁。

おわりに

本稿では、源琦筆「骸骨と月図」の先行研究をまとめ、画題について再検討し、石燕筆『今昔画図続百鬼』所収「骨女」との関係から、改めて『伽婢子』所収「牡丹灯籠」が画題であると比定した。また、源琦筆「骸骨と月図」の元となった未知の作品について、日本・中国・ヨーロッパという三つの異なる文化圏で成立した骸骨・死体の図像を探り、どういった作品だったのかの推定を試みた。結果として、未知の作品の出所について、いくつかの可能性を提示した。

本作品の成立の前提には、姿勢の面では、ヨーロッパ由来の当時としては新しい情報だった詳細な全身骨格図があり、骨格や皮膚の表現の面では、人体の構造の把握が進んでいない、前段階の骸骨や死体の図像にみられる描写をあえて引き継いだものと考えられる。一方で、款記には沈南蘋の名が見え、中国から情報を摂取していた可能性も高い。源琦が実際に触れた作品や、国外から情報をとり入れて骸骨図を描いた意義、また、実際に見ることができたらどう詳細な骨格図に基づいた正確性の高い骸骨ではなく、あえて不正確な造りをした骸骨を描いた意図については、今後の課題とし、引き続き検討してゆきたい。